Uniwersytet Warszawski,
Wydział Orientalistyczny,
Katedra Azji Południowej

Emilia Dymek

Autoreferat rozprawy doktorskiej

Myśl błądząca po pustyni. Rola metafory w poezji Mirzy Galiba

Promotor: prof. dr. hab. Danuta Stasik
Współpromotor: dr. hab. Joanna Jurewicz, prof. UW

Przedmiot analizy w przedłożonej pracy doktorskiej stanowią gazale skomponowane w języku urdu przez Mirzę Galiba – obok Mira najsłynniejszego ich twórcę. Jego utwory cechują się niezwykle hermetycznym charakterem. Wynika to nie tylko z silnej konwencjonalności właściwej dla całej tej tradycji poetyckiej, która wywodzi się w prostej linii z poezji perskiej i obejmuje także klasyczną poezję turecką – jest to przede wszystkim wynik naśladowania tzw. stylu indyjskiego (*sabk-ē-hindī*) poezji perskiej epoki safawidów. Uwidacznia się on najwyraźniej w młodzieńczych utworach poety, dlatego w rozprawie wielokrotnie właśnie one są cytowane. Twórczość w stylu indyjskim jest trudna w odbiorze nie tylko dla współczesnego zachodniego odbiorcy – krytykowali ją za niezrozumiałość i wyśmiewali już współcześni Galibowi koneserzy gazalu.

Jednym z wyróżników owego stylu jest tworzenie nowatorskich metafor oraz twórcza eksploatacja tych, które należą do konwencji poetyckiej. Z tego właśnie powodu obiecujące wydawało się zastosowanie w tym wypadku metodologii językoznawstwa kognitywnego – przede wszystkim teorii metafory pojęciowej zapoczątkowanej przez Lakoffa i Johnsona oraz koncepcji amalgamatu pojęciowego Fauconniera i Tunera, a także pojęcia schematów wyobrażeniowych zanalizowanych przez Johnsona. Ze względu na centralną pozycję, jaką w semantyce gazalu zajmuje tematyka erotyczna, za zasadne uznano również odwołanie się do kognitywnej analizy emocji, w szczególności opartej na ujęciu obecnym w licznych pracach Kövecsesa.

Ze względu na charakter klasycznej poezji urdu a także szczególne problemy, jakie napotykamy, analizując poezję samego Galiba, praca ta odwołuje się także do opracowań w formie tradycyjnych komentarzy, w znakomitej większości pisanych w języku urdu. Szczęśliwie w wypadku tego akurat poety są one niezwykle liczne, co świadczy nie tylko o ogromnej trudności jego twórczości, ale i o niezwykłej popularności gazali Galiba.

Główny cel niniejszej pracy stanowiła próba wyzyskania wspomnianej metodologii językoznawstwa kognitywnego, której dotychczas nie stosowano w badaniach nad literaturą urdu, i która jedynie sporadycznie pojawia się od niedawna przy analizie bliskiej jej klasycznej poezji perskiej. Drugim zaś, nieuniknionym ze względu na ezoteryczny charakter owej twórczości, celem rozprawy było przybliżenie tradycyjnego imaginarium poezji urdu i perskiej.

Zasadnicza część pracy składa się z trzech rozdziałów. Pierwszy z nich ma charakter wprowadzenia i został podzielony na trzy części. Pierwszy podrozdział ma na celu krótką charakterystykę poezji urdu. Omówiono w nim gazal jako gatunek poetycki, jego oralny charakter i cechującą go fragmentaryczność, która uzasadnia przyjętą w pracy strategię cytowania pojedynczych wersów zamiast całych utworów. Opisano tam ponadto pewne instytucje ściśle związane z tą tradycją poetycką, które nadają jej wybitnie intertekstualny charakter, a także scharakteryzowano pokrótce styl indyjski.

W niniejszej rozprawie semantykę gazalu ujęto jako strukturę o trzech poziomach. Mówiąc o tematyce tego gatunku poetyckiego, tradycyjnie używa się terminów „miłość prawdziwa" (*'ishq-ĕ-ḥaqīqī*) i „miłość przenośna" (*'ishq-ĕ-majāzī*). Mają one wyrażać naczelną metaforę gazalu, zgodnie z którą relacja mistyka z Bogiem ujmowana jest w języku zwykłej ludzkiej miłości. Dwie główne abstrakcyjne warstwy pojęciowe stanowi zatem suficka wizja Boga, świata i miejsca w nim człowieka oraz domena pojęciowa miłości. Poza tym mamy do czynienia z różnymi domenami konkretnymi – cztery najważniejsze z nich opisano bardziej szczegółowo w ostatnim, trzecim rozdziale rozprawy.

Druga część pierwszego rozdziału pracy zarysowuje wybrane wątki sufickie obecne w poezji urdu. W wypadku Galiba są to przede wszystkim elementy myśli Ibn Arabiego, takie jak ogólna koncepcja „jedności istnienia" (*waḥdat al-wujūd*), pojecie specyficznie rozumianego niebytu (*'adam*),

charakterystyczna dla systemów neoplatonizujących wielopoziomowa struktura bytu czy jednoczesne głoszenie immanencji i transcendencji Boga. Najsilniejszy wpływ na poetę ma jednak niewątpliwie koncepcja świata jako teofanii (*tajallī, jalwa*), a więc formy objawiania się Boga, a także szczególne rozumienie wyobraźni (*ḵẖāyal*), pojmowanej przede wszystkim w jej aspekcie ontologicznym, co w poezji wiąże się z głoszeniem iluzorycznej natury świata. Wreszcie zgodnie z okazjonalistyczną koncepcją nieustannie odnawiającego się stworzenia (*ḵẖalq jadīd*) świat cechuje nieciągłość i ogromna zmienność.

Sufizm oferuje jednak nie tylko ogólną wizję Boga i świata, ale przede wszystkim zajmuje się przeznaczeniem człowieka. Jego wysoki status wyraża koncepcja Człowieka Doskonałego (*al-insān al-kāmil*) Ibn Arabiego. Odnosi się ona jednak do abstrakcyjnie rozumianego człowieka, podczas gdy praktyczna duchowość wiąże się raczej z pojęciem ubóstwa (*faqr*), które ma jednocześnie sens ontologiczny, ascetyczny i mistyczny. Duchowe oczyszczenie pojmowane jest w kategoriach drogi oraz tradycyjnych klasyfikacji stacji (*maqāmāt*) i stanów duchowych (*aḥwāl*), spośród których poezja szczególnie upodobała sobie skrajny, ekstatyczny stan *fanā*. Obok miłości kluczową rolę odgrywa też poznanie. Ma ono teofaniczny charakter i wiąże się z władzą wyobraźni, a także z sercem człowieka. Ostatecznie jednak najwyższą formą wiedzy okazuje się duchowe oszołomienie (*ḥairat*) wielością i zmiennością boskiego objawienia. Wiąże się to jednocześnie z wyjątkowo przychylnym stosunkiem gazalu do religii innych niż islam, co znajduje wyraz w kojarzonym z Hafizem nurcie *rindī* (dosł. 'utracjuszowsto'). Cechujący go rzekomy antynomianizm przywołuje zaś najprawdopodobniej ducha sufickiego ruchu *malāmatiyya*.

Ostatnia, trzecia część pierwszego rozdziału pracy przedstawia najważniejsze ze źródeł tak specyficznej dla tego gatunku poetyckiego konwencji miłosnej. Przywołana zostaje bogata tradycja muzułmańskich teorii miłości, zwłaszcza zaś te ich twierdzenia, które znajdują odzwierciedlenie w poezji. Omawiamy też tak charakterystyczny dla islamu, zdaniem Bella, konflikt między erosem a rodzajem miłości określanym mianem *nomos* oraz specyficzną suficką praktykę kontemplacji piękna młodych, pozbawionych jeszcze zarostu chłopców (*naẓar ilā'l-murd*), która może budzić skojarzenia z miłością platońską, przede wszystkim jednak świetnie się wpisuje w koncepcję

teofanii Ibn Arabiego. Wiąże się ona ponadto z kłopotliwą kwestią płci obiektu miłości w gazalu oraz obecności ewentualnych wątków homoseksualnych, wypieranych, a w każdym razie negatywnie ocenianych przez krytykę literacką rozwijającą się w Indiach w okresie po powstaniu sipajów, tj. po 1857 r. Wreszcie motyw „wojny i uczty" (*razm o bazm*), staroarabska koncepcja miłości uzryjskiej oraz wypływająca ze wspólnej dla Europy i świata islamu medycyny humoralnej koncepcja miłosnej melancholii świadczą o tym, że podstawowe metafory miłości, takie jak MIŁOŚĆ TO SZALEŃSTWO, MIŁOŚĆ TO CHOROBA, a nawet MIŁOŚĆ TO WOJNA, mogły być u swych źródeł rozumiane całkiem dosłownie.

Szczegółowo przedstawionej przez Galiba tematyce miłości poświęcony jest jednak przede wszystkim drugi rozdział rozprawy, w którym ujęto ją w ramy scenariusza złożonego z czterech ogólnych faz. Na początku mamy do czynienia z oglądem piękna i reakcją na nie zakochanego. Na drugim etapie pojawia się natomiast kontekst społeczny – konieczność kontaktu nie tylko z ukochanym, ale również z rywalem w publicznej scenerii typowej dla gazalu (przyjęcie, alejka ukochanego itd.), a co za tym idzie – skrywania uczuć. Trzecia faza wiąże się zaś z rozłąką i chorobą miłosną; na tym etapie miłość utożsamiana jest w zasadzie z uczuciem smutku. Wreszcie całość wieńczy opis szaleństwa, które wyraża się w ponownym daniu upustu emocjom.

Wspomniany czwórdzielny schemat znajduje swój odpowiednik również na płaszczyźnie mistycznej. Oglądowi piękna odpowiada doznawanie teofanii, drugiej fazie miłości – zgubne pogrążenie się człowieka w świecie stworzonym, który w tym akurat wypadku stanowi zakrywającą Boga zasłonę. Trzecia faza przypomina opis duchowego oczyszczenia, a objawy fizycznego wyczerpania zakochanego mogą wręcz przypominać stan sufiego poddanego długotrwałej ascezie. Wreszcie szaleństwo poeta zupełnie otwarcie utożsamia ze stanem *fanā*, postrzeganym prosto jako rodzaj ekstazy i zjednoczenia z bóstwem. Struktura ta wykazuje także podobieństwo z wyróżnionym przez Kövecsesa ogólnym scenariuszem emocji, w którym mamy do czynienia z pierwotnym bodźcem powodującym powstanie uczucia, następnie próbą opanowania emocji, po czym następuje całkowita utrata kontroli. Zdaniem tego badacza wiąże się to z nadrzędną w jego opinii metaforą EMOCJA TO SIŁA, wywodzącą się od schematu wyobrażeniowego określanego jako dynamika sił Talmy'ego.

Poza metaforami i modelami kulturowymi, które w tym akurat wypadku przyjmują właśnie postać scenariusza prototypowego, zdaniem Kövecsesa nieodłącznym elementem semantyki emocji są też metonimie. Wiążą się one z zewnętrznymi, a więc fizjologicznymi i behawioralnymi, przejawami emocji. W gazalu mamy do czynienia z bardzo złożonym, konwencjonalnym i nieco fantastycznym z punktu widzenia fizjologii zespołem objawów cechującym kolejne etapy miłości. Tym, co je strukturyzuje, jest charakterystyczna dla poezji Galiba opozycja otwarcia (fazy pierwsza i czwarta) oraz zamknięcia, ucisku (etapy drugi i trzeci), związana ze schematem wyobrażeniowym POJEMNIKA. Znajduje to odzwierciedlenie nie tylko w emocjach zakochanego, ale i w parze występujących naprzemiennie stanów mistycznych, określanych w sufizmie terminami *qabẓ* i *basṭ*, których dosłowny sens wyraża tę samą opozycję. W podsumowaniu drugiego rozdziału wymieniono wybrane warianty nieprototypowego rozwoju scenariusza, jakie odnajdujemy u Galiba, a także zamieszczono podsumowanie stosowanych przez niego metafor miłości. Zdają się one odzwierciedlać to, że w gazalu miłość jest niemal wyłącznie nieodwzajemniona, stąd też ma ona charakter wyłącznie emocji, a nie relacji; ponadto utrata panowania nad uczuciem nie jest postrzegana negatywnie.

Trzeci rozdział pracy poświęcono bardziej dokładnemu przedstawieniu czterech konkretnych domen pojęciowych – są to lustro, ogień, róża i wino. Wybrano je jako te, które Galib w swoich gazalach zdecydowanie najczęściej przywołuje i najdokładniej rozwija. Ich opis podzielono na sekcje związane z poszczególnymi ich elementami; wyjątek stanowi jedynie ogień znajdujący wyraz w nieco bardziej szczegółowych domenach, przede wszystkim słońca, błyskawicy oraz świecy i lampki. Owe cztery analizowane domeny pojęciowe stanowią nie tylko domeny źródłowe dla innych domen o bardziej abstrakcyjnym charakterze, ale same mogą też być stosowane jako domeny docelowe metafor lub tworzyć amalgamaty z innymi domenami konkretnymi, które często mają w znacznej mierze charakter obrazowy. Dotyczy to zwłaszcza ognia, róży i wina, a także krwi, które poeta niezwykle często ze sobą stapia, a niekiedy także przeciwstawia ziemi/prochowi (*ḵẖāk*). Owe czerwone obiekty zostają wówczas dodatkowo odwzorowane w życie/istnienie/teofanię, proch zaś symbolizuje niebyt, także w specyficznym sensie nadawanym mu przez Ibn Arabiego. Co

się zaś tyczy lustra, główne odwzorowania najważniejszej metafory, w ramach której pełni ono rolę domeny źródłowej (SERCE TO LUSTRO), stanowią odpowiednik wspomnianych czterech faz miłości i zarazem doświadczenia mistycznego. Co znamienne, wszystkie cztery omówione w rozprawie domeny konkretne służą w znacznej mierze do mówienia o boskich objawieniach, co świadczy o ogromnej roli, jaką pojęcie teofanii odgrywa w twórczości Galiba.

W zakończeniu pracy podsumowano środki, z jakich korzysta poeta, konstruując pojedynczy wers gazalu, który stanowi zamkniętą jednostkę semantyczną. Galib stosuje wszystkie cztery wymieniane przez Lakoffa i Turnera strategie twórczego rozwijania metafor, a więc: tworzenie nowych odwzorowań metaforycznych, uszczegóławianie już istniejących elementów domeny źródłowej czy wskazywanie na różnice między domenami źródłową i docelową, przede wszystkim jednak mamy do czynienia z zestawianiem kilku metafor w jednym wersie. Faruqi wskazuje na skłonność poetów do tworzenia całych łańcuchów metaforycznych, w których dana domena docelowa staje się następnie domeną źródłową kolejnej metafory. Oprócz tego mamy do czynienia z zestawianiem jednej domeny docelowej z kilkoma domenami źródłowymi, które ponadto często podlegają stopieniu na podstawie prostego podobieństwa obrazowego. Amalgamaty w ogóle stanowią u Galiba raczej regułę niż wyjątek. Dosłowne traktowanie wyrażeń metaforycznych, które Faruqi uznaje za Shiblīm Nō'mānīm za wyróżnik stylu indyjskiego, sprowadza się w istocie do stopienia domeny źródłowej i docelowej połączonego z dalszym rozwojem amalgamatu.

Ze względu na intertekstualny i konwencjonalny charakter poezji urdu należy wyraźnie odróżnić treści przywoływane z tła kognitywnego od różnego rodzaju nowatorskich odwzorowań tworzonych przez poetów. Kompetencje docelowych odbiorców gazalu pozwalają przywoływać to, co konwencjonalne, w niezwykle ekonomiczny sposób. Umożliwia to znaczną kondensację sensu na niewielkiej przestrzeni jednego wersu, zadaniem poety jest natomiast tworzenie w jego ramach jak największej liczby różnorakich powiązań określanych w teorii poezji urdu teminem *rabṭ*. Mają one charakter nie tylko metaforyczny, metonimiczny czy obrazowy. Są to również różnego rodzaju gry słowne, w ramach których poeta na różne sposoby usiłuje uruchamiać jak najwięcej sensów poszczególnych wyrazów przez tworzenie skomplikowanej sieci powiązań semantycznych między słowami. Służyć temu może m.in. trop

określany tradycyjnie mianem *ishtiqāq* (dosł. 'etymologia'), w którym sugeruje się (prawdziwe bądź nie) pochodzenie dwóch wyrazów od wspólnego arabskiego rdzenia; sporadycznie pojawić się mogą nawet gry wyzyskujące sposób zapisu poszczególnych słów w alfabecie arabskim. Przede wszystkim jednak Galib przywołuje dosłowne znaczenia idiomów języka urdu oraz stosuje trop zwany *murā'ātu'n-naẓīr* (dosł. 'przestrzeganie podobieństwa') lub *munāsabat* (dosł. 'odpowiedniość'), polegający na gromadzeniu jak największej liczby wyrazów, których drugorzędne z punktu widzenia danego wersu znaczenia należą do wspólnej domeny docelowej. Wiele zresztą innych terminów tradycyjnej poetyki perskiej można nadal z pożytkiem stosować. Należą do nich np. *tamṣīl* (dosł. 'podobieństwo'), a więc specyficzna dla stylu indyjskiego konstrukcja wersu składającego się z ogólnego twierdzenia i jego ilustracji, zazwyczaj o charakterze metafory, czy *ḥusn-ĕ-ta'līl* (dosł. 'piękno przyczynowości'), trop polegający na przeniesieniu związku kauzalnego z jednej domeny do drugiej, przy czym zazwyczaj to domena docelowa ma bardziej konkretny charakter, co zazwyczaj wiąże się z zastosowaniem personifikacji.

Teorię metafory pojęciowej rozwijano z początku w kontekście języka potocznego, jednak fakt, że przez wieki ten mechanizm pojęciowy wiązano niemal wyłącznie z poezją wydaje się nieprzypadkowy – to właśnie w niej podobne zjawiska językowe nabierają szczególnie intensywnego charakteru. Zasadne wydaje się więc użycie metodologii językoznawstwa kognitywnego do twórczości tak skomplikowanej jak poezja Galiba, który w swych gazalach zdaje się wręcz docierać do granic języka. Podobne analizy mogłyby ponadto poszerzyć zakres wiedzy o stylu indyjskim i być może przysłużyć się do jego rehabilitacji po latach złej sławy zarówno na Subkontynencie Indyjskim, jak i w Iranie. Obok koncepcji metafory pojęciowej jeszcze bardziej obiecujące wydaje się użycie sporadycznie wyzyskiwanych w niniejszej rozprawie narzędzi, jakie oferuje teoria amalgamatu pojęciowego – są one bowiem dużo bardziej precyzyjne; ponadto samo zjawiska stapiania pojęciowego wydaje się w poezji Galiba wszechobecne. Zarazem w analizie gazalu korzystne okazuje się łączenie tego podejścia z tradycyjną terminologią perskiej poetyki. Przede wszystkim jednak, z uwagi na silnie intertekstualny charakter tej tradycji, szczególnie trafne byłoby uzupełnienie takich analiz o ujęcie diachroniczne.

Bibliografia prac autorów przywoływanych w Autoreferacie

Bell J.N., *Love Theory in Later Hanbalite Islam*, Albany 1979.

Fauconnier G., Turner M., *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, New York 2002.

Faruqi Sh.R., *A Stranger in the City: The Poetics of Sabk-e Hindi*, „Annual of Urdu Studies", t. 19 (2004), s. 1-93.

Johnson M., *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, Chicago-London 1987.

Kövecses Z., *Emotion Concepts*, New York 1990.

Kövecses Z., *The Language of Love: The Semantics of Passion in Conversational English*, Lewisburg 1988.

Kövecses Z., *A Linguist's Quest for Love*, „Journal of Social and Personal Relationships", t. 8 (1991), s. 77-97.

Kövecses Z., *Metaphor and Emotion: Language, Culture, and Body in Human Feeling*, Cambridge-New York 2010.

Kövecses Z., *Metaphors of Anger, Pride, and Love: A Lexical Approach to the Study of Concepts*, Amsterdam 1986.

Kövecses Z., *Where Metaphors Come from: Reconsidering Context in Metaphor*, Oxford 2017.

Lakoff G., Kovecses Z., *The Cognitive Model of Anger Inherent in American English*, w: D. Holland, N. Quinn (red.), *Cultural Models in Language and Thought*, Cambridge 1987, s. 195-221.

Lakoff G., Turner M., *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago 1989.

Raẓā (Kālīdās Guptā Raẓā), *Dīwān-ĕ-Gālib kāmil, nusḵha-ĕ-Raẓā, tārīḵhī tartīb-se*, Bamba'ī 1995.

Shiblī Nŏ'mānī, *Shĕ'ru'l-'Ajam*, t. 4, A'ẓamgaṛh 1956.

Talmy L., *Force Dynamics in Language and Cognition*, „Cognitive Science", t. 12 (1988), s. 49-100.